L'AUTENTICITÀ

DELLA

STRAGE DEGLI INNOCENTI

QUADRO DI RAFFAELLO SANZIO

NOTE CRITICHE

DEL

PROF. RODOLFO MAIOCCHI

CONSERVATORE DEL CIVICO MUSEO DI STORIA PATRIA DI PAVIA
MEMBRO DELLA REGIA DEPUTAZIONE DI STORIA PATRIA DI TORINO
DELLA SOCIETÀ STORICA LOMBARDA DI MILANO, ETC.



PAVIA
PREMIATA TIPOGRAFIA FRATELLI FUSI
Largo di Via Roma N. 7.

1900

L'AUTENTICITÀ

DELLA

STRAGE DEGLI INNOCENTI

QUADRO DI RAFFAELLO SANZIO

NOTE CRITICHE

DEL

PROF. RODOLFO MAIOCCHI

CONSERVATORE DEL CIVICO MUSEO DI STORIA PATRIA DI PAVIA
MEMBRO DELLA REGIA DEPUTAZIONE DI STORIA PATRIA DI TORINO
DELLA SOCIETÀ STORICA LOMBARDA DI MILANO, ETC.



PAVIA
PREMIATA TIPOGRAFIA FRATELLI FUSI
Largo di Via Roma N. 7.

1900



Quando, nell'anno passato, io pubblicava lo scritto sulla *Strage degli Innocenti* (1), quadro ora posseduto dalla Sig. Riva-Binda di Como, nell'intendimento di dimostrare che esso è opera di Raffaello d'Urbino, non mi sentiva certamente l'animo del tutto tranquillo, pensando all'accoglienza che il lavoro avrebbe potuto incontrare.

Non si affrontano questioni così gravi, nè si può presentare oggi al mondo artistico un quadro sin qui sconosciuto di Raffaello, senza andar incontro a diffidenze, a sistematiche opposizioni, a negazioni gratuite ma ostinate, e ad accuse più o meno velate, non ultima quella che nel tentativo vuole intravedere un affare ed un mercimonio.

Questo non deve far meraviglia; giacchè il numero degli affari di tal genere non è piccolo, ed è anche deplorevole la facilità con cui si attribuiscono a Raffaello dipinti e disegni, che non hanno con lui rapporto di sorta. Non passa anno senza che appaia un nuovo quadro di Raffaello; è una flora di una fecondità meravigliosa. Laonde giustamente il Minghetti notava che « si conviene star molto in guardia sopra le intitolazioni dei quadri; perchè la smania di possedere un Raffaello fu sempre ed è così viva, che si sono battezzate col suo nome moltissime pitture appartenenti a scolari, o ad imitatori (2) ».

(1) R. Maiocchi: *La Strage degli Innocenti*. Quadro ad olio di Raffaello d'Urbino posseduto dalla sig. Teresina Riva-Binda di Como. Pavia, Bizzoni, 1899.

(2) M. Minghetti: *Raffaello*, Bologna, Zanichelli, 1885, pag. III. — Vedi anche G. Frizzoni: *Arte ital. del Rinascimento*. Milano, Dumolard, 1891, pag. 269.

*
* *

Se però queste ragioni mi rendevano timoroso sull'accoglienza che si sarebbe fatta al mio lavoro, io non ho mai dubitato della bontà della tesi da me sostenuta, per quanto in apparenza ardita, perchè la vedevo e la sentivo circondata e avvalorata da argomenti così gravi, così evidenti da farla forte per qualunque discussione e assicurarle la vittoria contro l'urto della prevenzione più ostinatamente cieca.

L'esame del quadro in sè, condotto con quella minuta osservazione che al dire del Minghetti, ci fa riconoscere quasi sicuramente certi tratti caratteristici i quali, a guisa di segni grafici, sono peculiari di ogni artista (1), mi dimostrava la stretta connessione del quadro della *Strage* coi primi dipinti del periodo romano di Raffaello. Balzavano all'occhio evidenti le singolari rassomiglianze dei tipi, delle particolarità del disegno (specialmente del nudo), del tono del colorito, della maniera della composizione, delle caratteristiche dello sfondo e del paesaggio.

Per lo stesso processo di minuta osservazione, risultava che dal quadro erano da escludersi la mano e la tavolozza di scolari del Sanzio e specialmente di Giulio Romano, chè non appariva traccia delle ombre nere e profonde, dei marcati contorni, dei colori rossastri troppo stridenti delle carnagioni, e meno ancora delle particolarità del disegno anatomico specialmente del gomito e del ginocchio e della forma delle mani, della bocca e delle orecchie.

A questo argomento intrinseco (della più grande importanza per chi conosce come a questo buon metodo di osservazione la critica debba quasi tutte le sue più importanti conclusioni), si aggiungevano altri estrinseci, ma non meno forti, primo dei quali la storia del quadro della *Strage,* che dal suo nascondiglio odierno di Como, io sono riuscito, con pazienti ricerche, a condurre attraverso monasteri ed aule di cardinali, splendori di corti e umiltà di presbiterii, su su fino allo studio di Raffaello.

Teneva dietro la testimonianza della data e della firma recata dal quadretto. La data (1510) risponde precisamente a quanto la storia dell'arte, colle sue ultime indagini, ci seppe dire intorno ai lavori per la *Strage* eseguiti da Raffaello, e col-

(1) M. Minghetti: *Op. cit.* pag. 44.

lima anche con quanto ci è noto sulla venuta in Roma e sui primi lavori eseguiti da Marc'Antonio Raimondi sotto il magistero del Sanzio. La firma poi è segnata in quel modo tutto speciale che Raffaello usava ne' suoi quadri da cavalletto, sì che non riuscii a coglierla se non dopo molta fatica (1). Non mi dilungo, giacchè il Minghetti (2), ed anche il Passavant (3), hanno già parlato di queste bizzarre particolarità delle firme raffaellesche: osservo soltanto che un imitatore, e più un falsificatore, non avrebbe potuto segnare la data 1510 a meno si pretendesse ch'esso avesse potuto anticipare anche le scoperte e i risultati della odierna critica storica dell'arte; nè avrebbe nascosto la firma, chè a lui invece doveva premere riuscisse nel maggior modo evidente e spiccata. Aggiungerò che io non fui condotto alle mie conclusioni dalla firma e dalla data recate dal quadro: queste, da me avvertite soltanto a studio finito, furono l'ultima conferma, gradita quanto inaspettata, delle conclusioni a cui era arrivato. Inutile poi il dire che la firma e la data sono contemporanee del quadro e non un'aggiunta posteriore: lo può attestare anche l'occhio meno esercitato.

L'argomento adunque intrinseco e quelli estrinseci della storia e della testimonianza diretta della data e della firma (autentica anche nei più piccoli particolari grafici) formavano una base così sicura al mio assunto, da costringere e me e gli altri a dubitare della serietà di ogni precetto e di ogni conclusione scientifica della critica artistica, qualora si fosse voluto disconoscere o la bontà del processo da me seguito, o i logici risultati di esso.

* * *

Nè vale a indebolire in modo alcuno questa mia fermezza di giudizio il fatto che il quadro della *Strage* sia dipinto sul rame, fatto che in sulle prime mi aveva imbarazzato e quasi gettato fuor di strada. L'indiscusso e ciecamente accettato e proclamato assioma che confina i dipinti su rame al secolo XVII è tutt'altro che indiscutibile e fondato. Intendiamoci bene: si può e si deve ammettere che l'uso *comune* nella pittura delle lastre di rame sia da assegnare agli ultimi decennii del

(1) Vedi: R. Maiocchi *op. cit.* pag. 15.
(2) M. Minghetti: *Op. cit.* pag. 83, 88, 89 etc.
(3) Passavant: *Raphaël d'Urbin*, etc. Paris, 1860, vol. II, *passim*. Cfr. Farabulini: *Sopra una Madonna di Raffaello*. Roma, 1875.

secolo XVI; ma che nessuno mai usasse del rame per dipingere nella prima metà del 1500, è proposizione affatto sfornita di prova.

Da quanto scrisse l'esimio nostro Morelli (1) risulta che l'uso del rame si fece quasi comune alla metà del secolo XVI: ma siccome un uso non si introduce in un giorno, ed è invece sempre preceduto da tentativi e da prove, assai frequenti per quanto isolate e senza seguito immediato, così non si può escludere *a priori* che anche Raffaello abbia tentato la pittura su rame. Dirò anzi che se in quel tempo poteva darsi pittore il quale fosse tentato di dipingere sul rame, era proprio Raffaello per la sua comunanza di vita con Marc' Antonio, le cui lastre per la incisione egli aveva sotto mano nel loro studio comune; d'altronde è notissima la facilità con cui nei primi decennii del 1500 si dipinse su materie affatto estranee alla solita tecnica pittorica, ad esempio l'alabastro, l'ardesia, lo stagno (2).

La possibilità della cosa pertanto esiste, nè un assennato la potrebbe negare: la realtà poi risulta dalle qualità eccellenti del quadro della *Strage* il quale, benchè su rame, si manifesta tosto opera del Sanzio; sicchè sarebbe andar incontro a difficoltà inestricabili, anzi a veri assurdi, se si pretendesse pel solo fatto del rame, di assegnare ad un maestro della fine del cinquecento un'opera che presenta tutti quegli identici caratteri pei quali altri dipinti si sono, dai nostri critici più autorevoli, con tutta sicurezza e ragione attribuiti a Raffaello.

Riconosco difficile e scabroso il sostenere la tesi ch'io difendo, giacchè oltre a quella che il Morelli stesso diceva *insolita temerità* di far conoscere un nuovo Raffaello (3), debbo far

(1) Giov. Morelli: *Della pittura italiana.* Studii storico-critici, Milano, Treves, 1897, pag. 229.

(2) Che Raffaello amasse tentare la pittura su varie materie, o che per lo meno la tradizione artistica gli attribuisse questa speciale inclinazione, lo prova la testa di San Giovanni dipinta su una tegola (auf einem Dachziegel), che nella Pinacoteca di Monaco sta ancora esposta come un autentico dell'Urbinate. Vi ha chi non crede all'autenticità di questo dipinto: ma gli argomenti di dubbio non si fondano sul fatto dell' essere il dipinto su tegola, sibbene sulla tecnica e sui caratteri intrinseci del dipinto, i soli che possono essere una guida seria e sicura in tale questione.

(3) Giov. Morelli: *Op. cit.* pag. 135, a proposito del ritratto del Pinturicchio della Galleria Borghese, da lui attribuito a Raffaello, diceva: « Ci vuole davvero un certo coraggio o, per meglio dire, *una insolita temerità* a voler scoprire oggi in una delle più visitate gallerie del mondo, un'opera di Raffaello rimasta ignota, eppure io non esito, etc. ».

argine a tutta la corrente di idee (affatto gratuite, ma pretendenti al diritto di prescrizione) sull'uso tardissimo del rame nella pittura. Ciò non ostante per abbattere la mia tesi sarebbe stato necessario demolire ad uno ad uno tutti quegli argomenti e quei fatti che qui sopra ho tentato di riassumere; la demolizione non è ancora incominciata.

*
* *

Nel momento presente, nel quale gli studii della critica d'arte, con convincentissimi raffronti e diligenti analisi, vanno dimostrando la poca o nessuna consistenza delle tante attribuzioni artistiche venuteci per tradizione dagli avi, sarebbe stato facilissimo dimostrare l'erroneità della mia tesi, se questa non avesse avuto serio fondamento.

Ho avuto invece la soddisfazione di vedere il mio lavoro pienamente approvato da molti critici illustri: anche coloro che parvero opporsi alle mie conclusioni non accennarono che a *dubbii* loro rimasti, ma non mi opposero una formale negazione.

Si può dire che quasi tutta la stampa italiana si occupò del mio scritto: quasi tutti i dì, dopo la mia pubblicazione, gli amici mi segnalavano giudizii e articoli favorevoli al mio assunto; in breve questi crebbero così che non ebbi la possibilità di tener dietro a tutti e di soddisfare all'obbligo di ringraziare chi si occupò tanto benevolmente dell'opera mia. Lo faccio ora pubblicamente.

Si comprenderà quindi la ragione per cui non riproduco i giudizi dati sulla mia pubblicazione. Non lo potrei per ragione di spazio, non lo permetterebbero le lusinghiere parole che tanti gentili mi indirizzarono. Tuttavia, riporterò, nel solo interesse della mia tesi, alcuni giudizii venuti dai maggiori nostri centri artistici, ove il culto delle opere del Sanzio è tenuto vivo dai capolavori che di lui si conservano nelle gallerie. Ognun vede quanto sia importante il giudizio di chi ha l'occhio avvezzo ed educato alle bellezze dei quadri di Raffaello.

*
* *

Sia primo il noto *Pictor*, che nel *Fieramosca* di **Firenze** (31 luglio 1899, n. 212) così scriveva:

PER UN QUADRO DI RAFFAELLO

Mi è stata recapitata in questi giorni un' interessante pubblicazione dovuta al P. Rodolfo Maiocchi, Conservatore del Civico Museo di Storia Patria di Pavia e che si riferisce ad un quadro ad olio di Raffaello d'Urbino, attualmente posseduto dalla signora Teresina Riva vedova Binda, di Como.

Ne voglio tener parola perchè contiene una notizia che sarà accolta col più grande entusiasmo da ogni italiano, da ogni cultore dell'arte.

In quell' opuscolo il Maiocchi da quel critico competente che è, dimostra, in modo inconfutabile, che quel quadro — fortunatamente salvato dal recente incendio dell' Esposizione di Como, della quale era uno dei più preziosi ornamenti — è proprio un autentico di Raffaello.

Il dipinto ad olio, che si attribuisce all' immortale Urbinate rappresenta *La strage degli Innocenti* ed è racchiuso in una cornice dorata a grande intaglio ornamentale del secolo XVII.

Si esitava dapprima a crederlo un' aureo lavoro di Raffaello perchè somigliava alle note incisioni del Raimondi.

Il Maiocchi, sulla scorta dei giudizii del Cavalcaselle e del Crowe — studiando la tecnica del quadro afferma che « la speciale e caratteristica tavolozza di Raffaello, coi suoi colori vivi ed aggraziati » è là per dimostrare, in un col tono caldo e vigoroso delle tinte, l'opera del Sanzio. Ed anche osservando l'incisione, che è allegata all'opuscolo, si nota subito a prima vista la grandiosità del concetto, l' espressione tipica, poderosa delle figure, le composizione accurata e grandiosa; tutte doti queste del divino Maestro.

Per sostenere il suo asserto il Maiocchi rileva che le figure del quadro sono muscolose (e tale appunto si faceva a Raffaello) e che il di lui nome si trova a bella posta — come era suo costume — segnato nei panneggiamenti.

Gli intelligenti e gli amatori dell'arte grande e radiosa leggano la pubblicazione del professore Maiocchi e ne ritrarranno un dolce godimento dell'animo.

Egli ha fatto una critica acuta, profonda, dotta, nella forma più artisticamente brillante, di quel dipinto; egli ha notomizzato quelle figure disegnate da un genio per dedurne che il quadro della signora Riva è un lavoro dell'Urbinate.

Risalendo poi all'origine il Maiocchi, colla pazienza di un certosino, ha dimostrato che la *Strage degl'Innocenti* fu presso al Cardinale d' Este, dal quale passò ad un sacerdote di Reggio che poi la donò a Don Alfonso d'Este.

Da Casa d'Este il quadretto fu venduto o regalato ai Della Rovere d'Urbino, che lo donavano ad un convento di monache. Esse poi lo cedettero ad un cardinale ed alla morte di lui la *Strage* — come è tradizione in casa Riva — fu comprato da questa famiglia.

Il Maiocchi termina il suo pregevole lavoro augurandosi che questa nuova gemma raffaelliana non ci venga rapita e portata all'estero, come tanti altri capolavori immortali del genio italiano. A quell'augurio aggiungiamo i nostri, colla più calda raccomandazione alle autorità perchè si conservi religiosamente pel decoro del nostro glorioso patrimonio artistico (*Pictor*).

A **Roma** si pronunciava analogo giudizio: dei varii articoli pubblicati colà, ricordo quello del Sig. Luigi Bassavecchia nel (*Corriere d'Italia* 22 gennaio 1900, n. 22), nel quale, fatta la storia e la descrizione del quadro nostro, si concludeva così:

Mentre per giudicare, ad esempio, sulla autenticità di un'opera di Leonardo da Vinci basta conoscerne anche una sola, poichè egli fu sempre così simile a se stesso durante tutta la sua vita, al punto che è difficile distinguere i dipinti della sua vecchiaia, da quelli della sua adolescenza, per Raffaello la cosa è ben diversa, poichè questi eclissò costantemente con opere nuove quelle anteriori. E basta il riflettere che l'uno era maggiormente debitore alla natura, l'altro allo studio.

Certo, nel quadro attuale, non riconosciamo il Raffaello dello *Sposalizio*, e delle *madonne* innumerevoli, tutte soavità, dolcezza, e grazia. Ma troviamo la sua seconda maniera, quella che in lui è sorta dopo che vide le opere scultorie di Michelangelo, e che volle imitarlo per una certa quale nobile emulazione. Troviamo quindi sforzata l'anatomia con un'esagerazione di muscolarità, come si riscontra nelle opere da lui eseguite all'epoca in cui dipinse la volta della Segnatura in Vaticano.

Chi poi oltre a questa ebbe occasione di vedere a Roma l'*Incendio di Borgo*, e lo confronta col nostro quadro, non può che riconoscere la mano di Raffaello.

Ormai dunque, presso i competenti, non v'ha più dubbio sulla sua autenticità: il disegno e la pittura si impongono a dimostrare la mano magistrale di Raffaello; quale conferma del giudizio che emana sicuro dall'esame del quadro, sta la firma dell'Urbinate e la data messe nelle medesime località da lui usate, tra le pieghe dei panneggi. Nè è lecito pensare ad una contraffazione, pel fatto che evidentemente risultano esser state poste nell'epoca in cui venne dipinto il quadro e colla grafia propria di Raffaello. Com'è noto, il quadro venne dipinto per l'incisione di Marco Antonio Raimondi venuto a Roma appunto sulla fine del 1510. L'incisione analoga di Marc'Antonio apparve nel 1511: ora se il quadro venne dipinto nel 1510 chi poteva averlo eseguito se non Raffaello?

Ma di tutte queste argomentazioni non sente punto bisogno il vero conoscitore d'arte.

Poichè nel quadro nostro è così apparente il disegno e il colorito proprio caratteristico di Raffaello e vi si ammira tanta forza, tanta sicurezza e spontaneità, tanta grazia, eloquenza di sentimento, e maestria di tinte e di ombre, da non lasciare più alcun dubbio, che si tratti veramente d'un'opera autentica di Raffaello.

A **Milano,** quell'egregio illustratore dell'arte lombarda che è il dottor Diego Sant'Ambrogio scriveva così sulla *Lega Lombarda* (25-26 luglio, 1899, n. 200):

Non può spettare ad una semplice rivista a volo dell'Esposizione comense il definitivo giudizio d'attribuzione al sommo maestro d'Urbino

del quadro della *Strage degli innocenti*, presentato dalla sig. Riva-Binda, ma certo i dubbi che esistevano dapprima al riguardo, in ispecial modo per essere il dipinto su rame anzichè su tavola o su tela, furono vittoriosamente tolti di mezzo dallo studioso prof. Rodolfo Maiocchi, al cui opuscolo rimandiamo i lettori.

E fu la sua una spontanea contribuzione che ha per ciò solo tanto maggior valore, conservando inoltre il Museo Civico di Pavia, cui il chiaro autore è preposto, la tavola di rame dell'incisione del Raimondi.

Proveniente evidentemente quel quadro (N. 45) dalla dispersa Galleria del Cardinale d' Este e comperato per 180 zecchini e un soldo nel 1740, appar provvisto d' una cornice a largo intaglio ornamentale del XVII' secolo, e figura oggidì a Como nella parete presso la Vetrina *F* della Pace di Chiavenna (del 1178 ?). Nella testa della prima figura a sinistra vi si può scorgere la data del 1510 (MDX) e la sigla stessa dell'Urbinate RAP. S. V. nella parte destra del copricapo di quella medesima figura.

Ma, più di queste particolarità da antiquario, noteranno e assaporeranno i buongustai la bella composizione e la luminosità del dipinto: le vivaci movenze e i bei nudi vigorosi degli sgherri: la maestria veramente inarrivabile per altri che non fosse l'insigne autore dell'Incendio di Borgo.

Finalmente, per quanto riguarda la stampa italiana, debbo notare anche un articolo in sette colonne del periodico *Como e l'Esposizione Voltiana* (Como, n. 22, 14 ottobre 1899), nel quale il dotto D. Santo Monti, *Presidente di quella Mostra d'Arte Sacra*, illustrando e commentando il mio scritto, ne accoglieva senza esitanza la conclusione. La cosa è molto lusinghiera pel mio assunto, ma è di tanto maggior valore in quanto nel giudizio e nella conclusione del ch. storico comasco credo riflesso il giudizio dei migliori e più autorevoli critici e amatori d'arte, italiani e stranieri, che esaminarono col Monti il quadro della *Strage* alla Esposizione di Como.

Anche molti giornali dell' estero si occuparono del mio scritto : di essi io ricorderò il *The World*: *Sunday Magazine* di **Nuova York** (settembre 10, 1899), che dava una grande riproduzione fototipica del quadro fatta su una fotografia dell'Alinari, e asseriva che il quadro poteva compensare il patrimonio artistico italiano della perdita, allora altamente lamentata, della *Madonna* di Sandro Botticelli, già del Principe Mario Chigi, sparita nel modo che tutti sanno.

*
* *

Ed ora esaminiamo quel che si disse contro le mie conclusioni, giacchè, come ho già accennato, non mancarono i dubbiosi, coloro cioè come essi dissero, che non rimasero

del mio scritto *sufficientemente persuasi*. Riporterò dapprima interamente le loro parole: quindi risponderò alle fattemi osservazioni, lieto mi sia stata porta l'occasione di ritornare sul mio primo scritto per dilucidare qualche punto forse rimasto oscuro e per compierne qualche altro prima svolto con non sufficiente ampiezza.

Nell'*Emporium* di **Bergamo** (novembre 1899, n. 59, pagine 393-394) il dott. Antonio Taramelli, dell' Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti del Piemonte, parlando dell'Esposizione di Como, espresse il suo giudizio sulla *Strage* in questi termini:

« *Dopo la Pace di Chiavenna, l' opera d' arte che più attirava l' attenzione del visitatore era il quadro rappresentante la Strage degli Innocenti*, che la famiglia Riva-Binda esibisce come originale di Raffaello. Come il lettore può farsi un' idea anche dalla figura tolta dalla fotografia, della quale sono grato all'egregio amico D. Maiocchi, la composizione del piccolo quadretto ha un sapore assolutamente raffaellesco: su uno sfondo chiaro di uno di quei paesaggi consueti all'Urbinate, spicca una complessa ma chiara scena della strage, nella quale sono con varie mosse di una singolare energia rappresentati gli sgherri d' Erode che inseguono ed atterrano le misere madri, colpendone i pargoletti, indarno contesi alla loro ferocia spietata.

La grandissima analogia di questa tavola colla incisione di Marc' Antonio Raimondi, distinta per l'assenza della felcetta da quella di Marco Dente, incisione di cui si conserva il rame nel Museo Malaspina di Pavia, ha indotto il chiaro conservatore di quella raccolta, D. Rodolfo Maiocchi, a sostenere con grande calore di convinzione e con grande quantità di argomenti l'originalità di quella tavoletta di rame, per la quale la famiglia Binda ha un vero culto, conservandola da quando l'ottenne, per forte somma, da un ignoto Cardinale d'Este (1).

È vero che non mancano nel quadro le caratteristiche del colorito proprio del periodo romano del maestro, il trattamento del nudo e del paesaggio, vigoroso il primo, chiaro e luminoso questo e simile ai fondi degli affreschi vaticani che rimontano alla data di questo quadro: e questa data nascosta, come la sigla della firma, tra le pieghe del panneggio, sarebbe il 1510, anno in cui Marco Antonio e Raffaello lavoravano insieme. *Tuttavia per me rimane fortissimo argomento di dubbio* il fatto che la tavola è su rame, il che non risponde all' uso di Raffaello e dei suoi contemporanei, ed ha la stessa disposizione che il rame di Marcantonio, mentre dovrebbe essere il rovescio di questo. Inoltre insieme ai molteplici pregi, saltano all' occhio alcune scorrettezze gravissime (2), sia nella mossa di alcune donne, sia

(1) Il Card. d'Este, o meglio i cardinali d'Este che possedettero il quadro, non sono degli *ignoti*. È ignoto sinora il nome del Cardinale che lo possedeva prima ch' esso passasse ai Riva-Binda. Vedi il mio opuscolo sul quadro, pag. 5, 20-21.

(2) Diverse forse da quelle che si notano in altri lavori del Sanzio?

nelle proporzioni di alcune membra che nell'eccesso di muscolarità degli sgherri, come anche ripugna alla delicatezza del Sanzio la brutalità di certi contrasti di luce (1), l'esagerazione corporea che domina nel quadretto (2), più ancora che nella incisione del Raimondi (3) ».

* * *

Esaminiamo partitamente i dubbii sollevati dal Taramelli contro l'autenticità del quadro.

Esso è dipinto sul rame, il che non risponde all'uso di Raffaello e de' suoi contemporanei. Veramente io aveva già trattata la questione e mi pareva d'aver dimostrato che sebbene il dipingere sul rame si facesse comune nella seconda metà del secolo XVI, si poteva contare tuttavia qualche esempio anche della prima metà del Cinquecento. Aveva detto che l'essere il quadretto dipinto sul rame meglio ne dimostrava l'autenticità, perchè nessun falsificatore sarebbe stato così sciocco da usare una materia entrata nell'uso comune dopo Raffaello, ed anche perchè le circostanze della vita di Raffaello nel 1510 (anno in cui il quadretto fu dipinto) potevano spiegare l'uso da lui fatto di una lastra a preferenza di una tavola.

Ma il Taramelli, forse non persuaso dalle mie ragioni, insistette nella ripetizione del solito assioma: mi è necessario quindi dire qualche cosa di più.

La questione sull'uso del rame nella pittura italiana fu accennata dal Morelli (4), il quale la risolse nel senso che tale uso rimontava alla metà del secolo XVI: ma l'affermazione fu da lui così circondata di restrizioni da dimostrare che il grande critico non volle pronunciare un giudizio assoluto. Se non che il giudizio del Morelli, passando di bocca in bocca, specialmente per fatto di coloro che amano far la critica d'arte solo ripetendo quel che sentono a dire, aveva assunto tale carattere di assolutismo e tale erronea ampiezza, da rendere necessaria la domanda fatta nel periodico *L'Arte* (5) se *era giusto*

(1) Il più competente degli artisti pavesi, P. Buzio, stampava sul *Ticino* di Pavia, 13 Gennaio 1900, n. 5, che il quadro è meraviglioso per *la robusta armonia del colorito.* Il Pantini nel *Flegrea* di Napoli (20 dicembre 1899) asseriva proprio l'opposto del Taramelli.

(2) È precisamente uno dei caratteri dei primi lavori romani di Raffaello. Vedi Müntz: *L'età dell'oro dell'arte ital.* Milano, 1894, pag. 547.

(3) E questo è negato da altri e con maggior fondamento.

(4) G. Morelli: *Op. cit.* pag. 229.

(5) L'Arte, Roma, Danesi, 1898 pag. 504; 1899, pag. 124 e 295.

che « *nessun pittore italiano, come scrisse il Morelli, dipinse su rame prima della fine dei secolo XVI* ». Io ho dimostrato che tale asserto non è affatto del Morelli, il quale pensa che l'uso del rame rimonta alla metà del cinquecento e si ristringe pel tempo antecedente, a dire che, *se non prende errore*, egli non conosce quadro italiano dipinto su quella materia; ho dimostrato che ben fece il Morelli a limitare con restrizioni il suo giudizio, perchè ha contro di sè la tradizione storico-artistica che ha sempre ammessa l'esistenza di quadri sul rame anche nella prima metà del Cinquecento (1); ha contro di sè il fatto di quadri sul rame di quel tempo, ancora esistenti nelle nostre gallerie, e riconosciuti per opere di Correggio (2), di Polidoro da Caravaggio (3), del Parmigianino (4) e del Bronzino (5). Ho dimostrato, usando le parole degli antichi trattatisti dell'arte della pittura, che il rame non fu mai escluso come materia su cui dipingere (6); ho citato finalmente anche l'autorità di un moderno che ammette che il rame « ha servito indistintamente ai pittori di tutti i paesi come il legno e la

(1) Vallardi: *Catal. di quadri* etc. Milano, Vallardi, 1830, pag. 74. — New Mayr: *Memor. stor. crit. sopra la pittura*, Padova, 1811, tav. III. — Lépicié: *Catal. raison. des tableaux du Roy*, etc. Paris, 1752, Vol. II, pag. 143. — Oesterreich: *Descript. des tabl. de la Galer. Roy. et du Cabin. de Sans-Souci*, Postdam, 1771, pag. 100, etc.

(2) Galleria di Dresda, n. 153 ant. e 170 recente. È la discussa *Maddalena*. — Il Morelli (pag. 229) parlando di questa *Maddalena* del Correggio, dipinta sul rame, la disse « *tanto ammirata e decantata* » con una punta di satira, lasciando dubitare della sua autenticità, appunto pel rame su cui è dipinta. Gli orecchianti della critica artistica, dopo ciò, ripetono con sicurezza incrollabile che la *Maddalena* non è del Correggio. Ma chi per giudicare di un quadro non lo studia dal rovescio, ma nella parte dipinta, non ostante le reticenze di Morelli, non può negare l'autenticità di quello splendido quadro. Recentemente, il primo dei critici d'arte italiani, il prof. Adolfo Venturi, nella magistrale sua opera *La Galleria Crespi in Milano*. Note e Raffronti. Milano, Hoepli, 1900, pag. 12, sostiene che « il nome del Correggio non fu detto invano innanzi al bellissimo quadro », si meraviglia che la bella Maddalena « potè essere cancellata con un grosso segno dal novero delle opere del Correggio », e dà le ragioni evidenti della sua autenticità. Questo profondo studioso non fu dunque per nulla scosso dall'essere il quadro dipinto sul rame. Al prof. Venturi è da aggiungere anche Marguerite Albana: *Le Corrège, sa vie et son oeuvre*, Paris, Perrin 1900, pag. 295-297, che dimostra l'autenticità della *Maddalena* di Dresda, senza dar valore alla materia su cui il quadro è dipinto.

(3) Galleria di Dresda, n. 78 ant. e 91 recente.

(4) *Catalog. de la Galerie Roy. des Uffizii à Florence*, Flor. 1899, n. 1004, pagina 178.

(5) Ibidem, n. 1209, pag. 200.

(6) Lomazzo: *Idea del tempio della pittura*, Milano, Pontio, 1590, pag. 71.

tela (1) ». Dopo ciò come si può seriamente impugnare l'autenticità del quadretto perchè dipinto sul rame (2)?

Non intendo di dire che nella prima metà del secolo XVI l'uso del rame nella pittura fosse stato generale e comune, come divenne poi. Io sostengo che la pittura sul rame fu usata sia pure per eccezione, sin dal principio del cinquecento, dopo l'introduzione e la divulgazione della incisione, e che non è assurdo ritenere che anche Raffaello, almeno per eccezione, abbia dipinto su lastra di rame. Una trasformazione nella tecnica pittorica non avviene, come dissi, all'improvviso, e un uso non si fa comune in un giorno.

Sia pure, come dice il Taramelli, che Raffaello e i suoi contemporanei non dipingevano *comunemente* sul rame: con questa affermazione si sposta la questione, non la si risolve, perchè qui non si tratta di sapere quale fosse l'uso comune, bensì se Raffaello può, anche una sol volta, aver dipinto sul rame. Perchè poi la cosa non sembri del tutto nuova, dirò che non io, pel primo, ho attribuito a Raffaello dipinti sul rame: Un *Salvatore*, sul rame, dell'antico gabinetto di Sans-Souci, era detto di Raffaello, e da lui dipinto a 23 anni, quando ebbe appunto a dipingere la *Strage* (3).

Farò altresì osservare che anche Sebastiano dal Piombo, Daniele di Volterra, Taddeo Zuccari e i loro contemporanei non dipingevano comunemente sulla ardesia o sull'alabastro. Ma si vorrà per questo negare l'autenticità del *Ritratto* su lavagna di Sebastiano (4), del *Davide* di Daniele pure su lavagna (5), della *Maddalena* di Taddeo su alabastro (6)? Volendo spingere troppo si arriva all'assurdo.

*
* *

Strana poi l'obbiezione del Taramelli che il quadro *ha la stessa disposizione che il rame di Marcantonio, mentre do-*

(1) De Mauri: *L'amatore d'ogg. d'arte e di curiosità*, Milano, Hoepli, 1897, pag. 74.

(2) Vedi il mio studio sull'uso del rame nella pittura in *Arte*, Roma, Danesi, 1900, fascicolo di gennaio-aprile. pag. 182, seg.

(3) Oesterreich: *Descript. des tableaux de la Gal. Roy. et du Cabin. de Sans-Souci*, etc. pag. 100-101.

(4) E. Chiavacci: Guida della R. Galleria del Palazzo Pitti, Firenze, Bencini 1893, pag. 177.

(5) Lèpiciè: *Catal. rais. des tableaux*, etc. Vol. I. pag. 29. — Habich: *Vademecum* etc. Musée du Louvre, Parte I. pag. 11, Hambourg. 1886.

(6) Chiavacci: *Guida* etc. pag. 153.

vrebbe essere il rovescio di questo. Ho detto strana, perchè, *il rame di Marcantonio è precisamente il rovescio del nostro quadretto !*

*
* *

Il buon critico, deve raffrontare la nostra *Strage,* coi lavori raffaelleschi indiscutibilmente autentici di quel tempo, per ravvisarne o le rassomiglianze o le prove della falsità. La vera ed oggettiva questione da proporre è questa : *Il quadretto nostro risponde o non risponde allo stile e anche ai difetti che Raffaello mostrò nelle sue opere, intorno al 1510* anno in cui, come è assodato, dipinse la *Strage?*

Il difetto di disegno lamentato dal Taramelli nelle movenze di alcune donne riguarda senza dubbio la donna fuggente del centro, e quella alla sua destra (a sinistra di chi guarda il quadro) rivolta verso lo sgherro che afferra pel piede il piccino da lei stretto al seno. La mossa del capo di questa donna è di censurabile disegno : quella testa è troppo volta all'indietro e non sta con verità anatomica attaccata al busto.

Osservo però che le opere di Raffaello, degli anni intorno al 1510, danno parecchi esempi di siffatta irregolarità. Si esamini uno dei disegni della *Deposizione dalla Croce,* quello ad esempio appartenente all'Habich di Cassel, pubblicato dal Morelli e da lui detto « magnifico disegno a penna » di incontestabile autenticità (1). La mossa della testa del discepolo che sostiene il Cristo tenendone gli arti inferiori e che pietosamente si volge verso il gruppo dei compagni sorreggenti il Cristo alle spalle, non presenta forse evidente concordanza con quella del capo della donna nel quadro della *Strage?* L'attaccatura della testa al tronco è di disegno non esatto e troppo si volge all' indietro. Si noti che il quadro della *Deposizione,* per cui questo disegno fu preparato, a detta del Morelli (2), era compiuto nell'estate del 1507.

L'attenzione dello studioso e del critico deve portarsi anche su alcune delle pitture del Sanzio nella Camera della Segnatura, perchè è accertato dal Diario del de Grassis (3) che i dipinti di questa camera furono collaudati da Giulio II nei giorni 14 e 15

(1) G. Morelli : *Op. cit.,* pag. 134.

(2) G. Morelli : *Op. cit.,* pag. 133.

(3) Paride de Grassis : *Diarium,* Vol. III, pag. 460, fatto conoscere pel primo da Müntz in : *Gazzette des beaux arts,* Marzo, Aprile, 1882.

d'agosto del 1511 e che Raffaello attendeva ad essi già dalla primavera del 1509 (1). È specialmente in questi dipinti che dobbiamo ricercare le particolarità dello stile di Raffaello pei riscontri col nostro quadro del 1510. Ora, in alcune figure di questa Camera salta appunto all'occhio il difetto che nell'attaccatura del capo abbiamo notato. Si osservi nella volta il tondo della *Giustizia*. Che sia opera di Raffaello nessuno lo nega: degli anteriori dipinti del soffitto di questa Camera, dovuti al Perugino



ed al Sodoma (2), il Sanzio « non guastò se non il ripieno e le figure dei *tondi* e dei quadri, lasciando le fregiature e gli altri ornamenti che ancora sono intorno alle figure che vi fece Raffaello, le quali furono la *Iustizia*, la Cognizione delle Cose, la Poesia e la Teologia (3) ». L'angioletto a sinistra che volge

(1) Cavalcaselle e Crowe: *Raffaello*, etc. Vol. II, pag. 10.
(2) G. Frizzoni: *Arte ital. del Rinasc.* pag. 127 seg.
(3) Vasari: citato da *Frizzoni*, *ibidem*.

il dorso allo spettatore, vedesi col viso rivolto verso la figura della Giustizia. Io chiedo se è anatomicamente possibile e se convenga alle leggi del disegno, data la positura dell'angelo, quel suo volto trattato quasi a tre quarti, mentre sarebbe già molto se fosse disegnato ad esatto profilo (1).

Anche su alcune figure del *Parnaso*, nella Saffo (2) per esempio, si potrebbero fare quasi gli stessi rimarchi: ma chi mai davanti a quello splendido e meraviglioso affresco andrà a perdersi in simili minuzie? Del resto qual è l'opera di Raffaello che non abbia avuto qualche osservazione dalla critica? Non è con criterii ristretti che i lavori di Raffaello si devono considerare: Quatremère notava che la prerogativa delle opere sue si è quella di parlare alla mente ancora più che alla vista (3), sì che a lui è da applicarsi quel che Plinio diceva di Timante: *in omnibus ejus operibus intelligitur plus semper quam pingitur* (4).

*
* *

Veniamo all'*eccesso di muscolosità negli sgherri* che ha urtato coloro i quali credono l'arte di Raffaello limitata nelle ideali Madonne e nei lisciati San Giovannini. A costoro bisogna ripetere che Raffaello, nell'inizio del suo periodo romano, si è molto affaticato per raggiungere nel nudo la eccellenza di Michelangelo, la grandiosità, la forza che spiccano nelle opere di questo altissimo suo contemporaneo (5). Ma il suo sforzo fallì; il Vasari, notato che i nudi e gli scorci di Raffaello *non sono in tutto eccellenti*, narra che egli alla fine desistette dal ricercare nella pittura gli effetti plastici della scultura, e conchiude dicendo che Raffaello avrebbe dovuto prender prima siffatta decisione chè così *non si sarebbe tolto parte di quel buon nome che acquistato si aveva.* Queste parole in bocca di un entusiasta ammiratore di Raffaello dimostrano chiaramente che i nudi del grande artista non sono adunque impeccabili: e questo è pure il giudizio espresso dal

(1) Per chi non può far raffronti sull'originale, citiamo la tavola fotografica dell'Alinari P. 2. n. 7919.

(2) Alinari P. 2. n. 7910.

(3) Quatremère: *Istor. della vita e delle op. di Raff.*, pag. 102.

(4) Plinius: Ediz. Hardouin, XXXV, cap. 36.

(5) R. Maiocchi: *La strage degli Innocenti*, pag. 11 seg.

Quatremère (1), dal Passavant (2), dal Selvatico (3), dal Lanzi (4), da Cavalcaselle e Crowe (5), da tutti.

Ma, a parte la questione della maggiore o minore perfezione dei nudi raffaelleschi, noi dobbiamo ricercare se nelle opere indubbie di Raffaello degli anni dal 1509 al 1511, si riscontrano, o no, *gli eccessi* dal Taramelli lamentati in quegli sgherri. E qui molto opportunamente ci vengono in aiuto gli affreschi della Camera della Segnatura, quelli specialmente della volta, in cui ripetutamente il Sanzio affrontò le difficoltà del nudo. Per conoscere in qual maniera il sommo pittore le sentisse al tempo in cui fu dipinta la *Strage* e per vedere se *l'eccesso di muscolosità* è un serio argomento per dubitare della sua autenticità, si osservino i nudi del *Marsia* (6). Appaiono in essi lo stesso eccesso di muscolosità, le stesse particolarità curiose di disegno della colonna vertebrale, le stesse deviazioni, le stesse pieghe sotto le scapole ed ai fianchi. Laonde come sarebbe assurdo voler trovare nel disegno del *Marsia* quello dello *Sposalizio* o della *Madonna della Seggiola*, così è assurdo pretendere che la *Strage* non sia autentica perchè nei suoi nudi non si scorge il Raffaello umbro o fiorentino.

Si osservi anche l'altro affresco della stessa Camera, il *Giudizio di Salomone* (7). Il carnefice è modellato sullo stesso disegno dello sgherro della *Strage* che volge il dorso. Saltano all'occhio evidenti le grandi somiglianze, cioè lo stesso sforzo nello scorcio del braccio sinistro, le stesse disposizioni dei muscoli, la stessa linea della colonna vertebrale. E si noti di più la perfetta rispondenza nella foggia e nel taglio degli abiti e nella maniera di copertura del capo, fra la donna inginocchiata presso il trono di Salomone e quella che nella *Strage* è all'estremità sinistra di chi guarda il quadretto. Nè si tralasci il raffronto, pure convincente, fra il tipo del volto e il partito di copertura del capo fra la donna, pure a sinistra della *Strage*, che fugge tendendo le due mani al cielo, e la donna che trattiene il carnefice nel *Giudizio*. Lo studio di questi affreschi e il loro confronto col quadretto sono della più alta importanza.

(1) Quatremère: *Istor. della vita e delle op. di Raff.* pag. 219.

(2) Passavant: *Raph. d'Urbin*, Paris, 1800, Vol. II, pag. 158.

(3) Selvatico: *Stor. est. crit. delle arti del disegno*, Venezia, 1856, Vol. II, pag. 684.

(4) Lanzi: *Stor. pittor. dell'Italia*, Milano, Bettoni, 1831, Vol. IV, pag. 39.

(5) Cavalcaselle e Crowe: *Raffaello*, Vol. II, pag. 57, 126, 130.

(6) Alinari, P. 2. n. 7925.

(7) Alinari, P. 2. n. 7923.

Se questi affreschi sono la fonte autentica da cui deriviamo una sicura cognizione del disegno di Raffaello al tempo in cui fu dipinta la *Strage*, è bene anche notare che tali affreschi non sono opera e lavoro di discepoli, sibbene in tutto suoi. Il Passavant opinò che tali affreschi siano stati dipinti dopo il compimento della *Disputa* (1); ma ormai è da tutti accettato che il soffitto della Camera della Segnatura fu dipinto prima delle pareti (2). Ora parlando degli affreschi di queste, Cavalcaselle e Crowe assicurano che in essi « nulla ancora palesa il sopravvenire del tempo in cui il maestro non poteva attendere a tutti i lavori commessigli e ne affidava l'esecuzione ai suoi discepoli (3) ». D'altronde si sa che i lavori della Camera della Segnatura furono quasi una prova, alla quale Giulio II mise la valentia del Sanzio, e che « il risultato di questa sua prima prova nel soffitto della Camera della Segnatura fu tale da convincere Giulio II della molta valentia del maestro e da indurlo al successivo licenziamento del Perugino, del Peruzzi, del Lotto e del Bramantino (4) ». Come si può dunque credere che, per siffatta prova, Raffaello volesse affidarsi alla collaborazione di altri?

*
* *

Romualdo Pantini nel *Flegrea*, elegante periodico di lettere scienze ed arti, di **Napoli** (n. 20 dicembre 1899) parlando delle più importanti cose esposte a Pistoia ed a Como in quelle Mostre d'Arte Antica, si intrattiene lungamente intorno alla *Strage*, e scrive:

« A Como... tutte le trine e i merletti e le croci e i ciborii *cedono innanzi a un piccolo rame* che, se pur non sia effettivamente di Raffaello (come vorrebbe il dotto opuscolo di uno scrittore Pavese), resta sempre composizione ammirevole » (pag. 517-18)..... *Il quadretto per me è restato la cosa più attraente di tutta la mostra* (pag. 592).

Più innanzi esaminando di proposito il quadretto scrive:

(1) Passavant: *Raphael*, Vol I. pag. 134.
(2) Cavalcaselle e Crowe: *Raffaello*, Vol. II, pag. 15.
(3) Cavalcaselle e Crowe: *Op. cit.*, Vol. II, pag. 97.
(4) Cavalcaselle e Crowe: *Op. cit.*, Vol. II, pag. 12.

« E vengo al piccolo rame della Strage degli Innocenti, appartenente alla Signora Teresa Riva Binda. Che l'autore ne sia Raffaello vorrebbe dichiarare in un bello opuscolo, pubblicato a Pavia quest'amno, il sig. Rodolfo Maiocchi: ma Giovanni Morelli critico austero e felice ha lasciato scritto che prima della fine del 500 non vi ha pittura su rame di gran maestro italiano, nè al dubbio di taluno hanno risposto ancora gli eruditi sul giornale di Adolfo Venturi. Il Maiocchi tra certe pieghe legge invece la data 1510 e attribuisce il quadretto a Raffaello che in quel torno a Roma praticava molto un valente incisore, Marcantonio Bolognese.

La scena complessiva, che si svolge parcamente su un fondo di case con l'arco di un ponte da un lato (1), ricorda a prima vista i motivi raffaelleschi delle Stanze; e l'influenza michelangiolesca ne balza pur evidente. Nella rappresentazione in genere non va cercato il confuso accalcarsi delle figure come usavano i buoni quattrocentisti senesi. Il pittore ci offre sul davanti due o tre scene dominanti, sintesi della tragedia disumana. A sinistra un soldato nerboruto che afferra una donna alla cintola (2) per ucciderle il bimbo che stringe al collo. Ben rilevati i muscoli del milite e l' atteggiamento crudelmente vigoroso; ma la donna gli volge un viso un po' freddo nel suo tipo classico convenzionale. Nel mezzo avanza spaurita un'altra infelice, e un soldato accanto che brandisce una spada ci presenta un torso più che mai midolloso (3) e un altro ghigna a una madre, che implora pietà. Riverso giace un povero putto: dietro, altre figure si intrecciano. Sopra tutto la figura della madre deprecante a me rivela troppo la mano d'un alunno, poichè lo scorcio non è inteso correttamente (4), e per lo meno frettolosa mi par la fattura delle due braccia troppo tonde. Andrebbe poi notata la intonazione in genere troppo bassa: ma questa non è ragione esclusiva.

Il quadretto per me è restato la cosa più attraente di tutta la mostra: ma non saprei così subito darlo a Raffaello, se per esempio Giulio Romano è risaputo ne imitò bene la maniera. Lo studio del Maiocchi ci può anche persuadere per le notizie storiche che offre: ma gli altri argomenti, come la data in un partito di pieghe, l'occasione che avrebbe avuto il Sanzio a dipingere su rame dalla frequenza sua nella bottega di Marco Antonio non mi persuadono profondamente (5). Per me riconosco la grande giustezza dell'osservazione morelliana che i grandi maestri si rilevano sempre in certi particolari. Ora a parte la impressione generale favorevole, non tutti i particolari, come il tipo e le braccia e le gambe femminili, soddisfano pienamente in favore di Raffaello (pag. 528-29).

(1) Leggi invece: con tre archi di un ponte, nel centro.

(2) Si legga invece: che afferra la gamba destra di un bambino stretto al seno della madre.

(3) Più midolloso forse dei torsi del Marsia e del Giudizio di Salomone nella Camera della Segnatura?

(4) Come se il Vasari e mille altri non avessero mai rimproverato a Raffaello la imperfezione di parecchi suoi scorci!

(5) Non persuadono neppure superficialmente. Ma per mia fortuna *gli altri argomenti* a sostegno dell'autenticità del quadro da me addotti sono molto diversi da queste due osservazioni che hanno un valore di seconda importanza e che io proposi ipoteticamente come una probabile spiegazione, non come *argomento* di autenticità.

* * *

Anche il Pantini pertanto richiama anzi tutto la questione del rame, attribuendo al Morelli l'affermazione che prima della fine del Cinquecento non vi ha pittura su rame di gran maestro italiano. Egli però non ha tolto dal Morelli la citazione (1), e si è fermato a quella adulterata fatta nell'*Arte* (2); se avesse ricorso al Morelli avrebbe visto che il grande critico *con titubanza* scrive che, *se non prende errore*, non vi è quadro su rame, *a lui noto*, che sia della prima metà del Cinquecento. Il che è un po' diverso. Ma per non ripetere ciò che ho già detto a questo proposito, prego il lettore a considerare che il Pantini, più sotto, non ha difficoltà ad attribuire il quadretto della *Strage* a Giulio Romano. Il quale, si sa, è morto l'anno 1546 (3).

Abbiamo adunque che il quadretto del 1510, perchè sul rame, non può essere secondo il Pantini, di Raffaello: invece, lo stesso quadretto del 1510, quantunque sul rame, può essere benissimo di Giulio Romano. È facile perciò conchiudere che l'argomento che si vuol trarre dal rame contro l'autenticità del nostro quadretto, non è serio e non merita una parola di più.

* * *

Il Pantini nella donna del centro sinistro, che si volge al soldato, trova, « un viso un po' troppo freddo nel suo tipo classico convenzionale ». Ma questo viso non ce ne richiama altri indiscutibilmente di Raffaello, quali per esempio quelli della *Calliope* e della *Filosofia* (4) nella Camera della Segnatura? Anche questo adunque ci conferma nella attribuzione della *Strage* al Sanzio.

Anzi per riguardo a questo tipo femminile convenzionale dobbiamo aggiungere che Raffaello ancora nel 1514, si lamentava dei difetti e della imperfezione di questo tipo, e intorno ad esso si faticava costantemente per togliergli il fare convenzionale e di maniera. La sua lettera del 1514 a Baldassar

(1) Morelli: *Della pitt. ital.* pag. 229.
(2) L'Arte, 1898, pag. 504: 1899, pag. 124 e 295.
(3) Habich: *Vademecum.* etc. parte II, pag. 53.
(4) Alinari, P. 2. n. 7905.

Castiglione è la prova certa di questo sforzo perenne dell'artista, è la spiegazione *autentica* di questo tipo convenzionale, che si pretende a Raffaello sconosciuto. Egli scriveva: « Le dico che per dipingere una bella, mi bisogneria veder più belle, con questa condizione che V. S. si trovasse meco a far la scelta del meglio. Ma essendo carestia di buoni giudici e di belle donne, *io mi servo di certa idea che mi viene nella mente.* Se questa ha in sè alcuna eccellenza nell'arte, io non so; *ben mi affatico d'averla* (1). »

*
* *

La *madre deprecante,* rivelerebbe al Pantini *la mano di un alunno poichè lo scorcio non è inteso correttamente e pèrlomeno frettolosa* gli pare *la fattura delle due braccia troppo tonde.* Ma è risaputo che nelle opere del primo periodo romano di Raffaello gli scorci si prestano alla critica, la quale sempre, cominciando dal Vasari, ne notò le deficienze. Questo fatto anch'io ho rilevato nella mia prima pubblicazione, ed anzi ripeto che, se nel quadretto della *Strage* io trovassi in ogni parte ed esattamente superata la difficoltà degli scorci, mi diverrebbe sospetta la sua autenticità. E poi, il difetto di scorcio notato dal Pantini non è forse quello della *Calliope?* (2).

Per me costituisce un'altra prova dell'autenticità del quadretto l'osservazione del Pantini sulle *braccia troppo tonde.* Non sono forse identiche quelle per esempio della donna inginocchiata nel *Giudizio di Salomone?* (3). E basterà questo a far sospettare dell'autenticità di queste opere meravigliose del Sanzio?

Del resto, quando tutte le braccia (e son molte!) nel nostro quadro sono degne del Sanzio e soltanto due non sembrano perfette, si può logicamente ammettere che queste distruggano le buone e che si debba attribuire all'inesperto pittore delle braccia censurate il miracolo di aver dipinto molte figure magistrali, piuttosto che attribuire al maestro cui si deve tutto il quadro, la imperfezione di una parte quasi minima del dipinto? Non credo che il *quandoque dormitat Homerus*, valga solo per la poesia.

(1) Dolce: *Lettere di diversi eccellenti huomini;* etc. Venezia, 1554, pag. 227 — Minghetti: *Raffaello,* pag. 142.

(2) Alinari, P. 2. n. 7905.

(3) Alinari, P. 2. n. 7923.

*
* *

Nè può aver valore l'appunto del Pantini che nel quadro la *intonazione è in generale troppo bassa.* Il Taramelli all'opposto trovò nel quadro tanta forza di colori da parlare fino di *brutalità!* Studiando serenamente il quadro, anche dopo queste osservazioni, mi convinsi che ben mi apponeva scrivendo nel mio opuscolo: « Le tinte sono calde e vigorose: semplici e puri i colori lucenti dei panneggiamenti rosei, azzurri, verdi e gialli; spaziosa la massa della luce e delle ombre, le quali non sono nè profonde nè nerastre, ma hanno un carattere leggiero e sfumato (1) ». Ciò che del resto è stato asseverato anche da una plejade d'artisti, ammirati specialmente della forza e della fusione dei colori, *della robusta armonia del colorito*, come si esprimeva il primo dei pittori pavesi (2).

Il colorito del quadro poi, non può portarci a Giulio Romano. Si sa che a Giulio Pippi si rimprovera un colorito assai diverso da quello luminoso, chiaro, caldo e vibrante del Sanzio. « Son coloris.. n'a jamais été fort-bon, diceva del Pippi il Lépicié (3): Giovacchino di Marzo gli rimproverava « l'abuso del nero.. nel colorito e nelle ombre (4) »: Cavalcaselle e Crowe lamentano in lui « le ombre oscure ed opache (5), plumbee (6), i toni rossi (7), le carni rossastre (8) », mentre Morelli trova dissimile « la scala dei colori » di Giulio da quella dell'Urbinate (9).

*
* *

Quando il Pantini asserisce che Giulio *imitò bene la maniera* del Sanzio ripete quanto osservò il grande Morelli, che cioè la tecnica dello scolare tanto si avvicina a quella del maestro suo « che non solo quadri di Giulio Romano, ma

(1) R. Majocchi: *La strage degli innocenti*, etc. pag. 7.
(2) Il Ticino, giornale di Pavia, n. 5, 13 gennaio 1900.
(3) Lèpiciè: *Catal. rais. des tableaux du Roy* etc. Vol. 1. pag. 109.
(4) Giov. di Marzo: *Delle belle arti in Sicilia*, etc. Palermo, Lao, Vol III, pag. 262.
(5) Cavalcaselle e Crowe: *Op. cit.* Vol. II, pag. 175.
(6) Idem: Vol. II, pag. 192.
(7) Idem: Vol. II, pag. 241.
(8) Idem: Vol. II, pag. 299,
(9) Morelli: *op. cit.* pag. 56.

molti disegni (suoi) sono tuttora attribuiti all'Urbinate (1) ». Non bisogna però esagerare: lo stesso Morelli, due pagine dopo, riassume le principali caratteristiche esteriori per le quali il disegno di Giulio si può distinguere da quello di Raffaello: e le differenze sono così notevoli che gli studiosi, seguendo gli insegnamenti morelliani, possono oggi evitare fallaci attribuzioni. Epperò il chiar. Frizzoni non esitò a scrivere, non ostante le grandi pretese somiglianze, che: « Da Raffaello a' suoi scolari. *per quanto abbiano cercato di imitarlo, corre un gran passo, vorremmo quasi dire un abisso* (2) ».

Quantunque non sia il caso di una lunga discussione, perchè troppi sono gli argomenti che mi fanno aggiudicare il quadro a Raffaello, pure, dopo quanto ha esposto il Pantini, non è inopportuno il fermarci brevemente sull'argomento.

Le caratteristiche, le quali, secondo il Morelli, differenziano Giulio Romano da Raffaello sono:

a) L'orecchio non è così carnoso, nè così rotondo come presso Raffaello.

b) Il labbro superiore è turgido, gonfio.

c) Le ossa del gomito e del ginocchio sono sempre molto accentuate.

d) La forma della mano è diversa da quella di Raffaello.

e) I risvolti delle pieghe sono più acuti di quelli di Raffaello.

Queste note caratteristiche si verificano specialmente nei disegni del suo periodo romano (3) ».

Anche Cavalcaselle e Crowe notano nelle opere di Giulio Romano « il trattamento franco ma un po' ruvido: le ombre oscure plumbee e le luci troppo forti: la pittura è lavorata con molto corpo di colore (4) ». Altrove avevano già notato che « la maniera di Giulio Romano riconoscesi facilmente nella durezza dei contorni, nel tono rossastro delle carni, e nei forti contrasti delle luci con le ombre oscure ed opache, nella pesantezza e nel soverchio sviluppo muscolare della forma umana ed equina (5) ».

Certamente il lettore per poter dire se tutte queste caratteristiche di disegno e di colorito si riscontrino, o no, nella *Strage*, dovrebbe aver sott' occhio il dipinto: molto più che

(1) Morelli: *op. cit.* pag. 140.
(2) G. Frizzoni: *Arte ital. del Rinascim.* pag. 279.
(3) G. Morelli: *op. cit.* pag. 142.
(4) Cavalcaselle e Crowe: *op. cit.* Vol. II. pag. 193.
(5) Cavalcaselle e Crowe: *op. cit.* Vol. II, pag. 175.

l'osservazione diretta suol persuadere più di ogni argomentazione. Bisogna invece si accontenti dell'esame che ne farò io: avvertendolo però che il mio studio, serenamente oggettivo, non mira a sostenere una tesi, ma solo a raggiungere la verità.

Dia pertanto il lettore uno sguardo alla fototipia della *Strage* e veda se può ravvisare nei contorni delle figure quella durezza che Cavalcaselle e Crowe lamentano nelle opere del Pippi. Con tutta sicurezza affermo che la durezza non si scorge in alcuna parte; i contorni sono con sapiente arte sfumati e fusi nell'assieme del corpo o dello sfondo, e non si prova riguardando il quadro, in tutte le sue parti, quella sgradevole impressione che si ha da contorni secchi, aspri e non dissimulati.

Del pari non giungo a riscontrare nella *Strage, il trattamento franco ma un po' ruvido*. Il lavoro del pennello invece, tuttochè franco e sicuro del suo colpo, è minuzioso, accurato, unito. Altri, in certi punti, direbbe quasi accarezzato. Persino nelle figure degli sgherri, ove la lavorazione potrebbe essere maggiormente sciolta, si vede la mano diligente e minuta che cura, tutt'altro che ruvidamente, anche i più piccoli particolari; si riconosce insomma la stessa pennellata da cui usciva lo sgherro del *Giudizio di Salomone*, il *Parnaso*, il *Peccato originale*; e il lettore se ne persuaderà studiando sulle ottime riproduzioni fotografiche dell'Alinari di Firenze (1).

Taluno ha voluto giustificare il suo dubbio sull'autenticità della *Strage*, allegando che in essa è visibile il ritocco che si pretende non aver mai usato Raffaello. Rispondo che questa affermazione è un errore: Raffaello usò del ritocco persino negli affreschi.

Altra caratteristica delle opere di Giulio Romano sono *le ombre oscure, opache, plumbee, e i forti contrasti di luce*. Or bene chi guarda la *Strage* vede che uno dei pregi suoi più evidenti è la trasparenza di tutte le tinte; anche là dove dominano le ombre, come nel gruppo a sinistra di chi guarda, l'occhio può spingersi entro quella semioscurità, può ravvisare agevolmente anche nei più minuti particolari il disegno delle parti avvolte dall'ombra: anche queste ombre si sentono pervase dall'aria che circola e si muove in tutto il quadro. Quanto ai contrasti di luce già ho detto che non li so scorgere nella *Strage*: il massimo punto luminoso noi lo troviamo nella donna fuggente del centro, che per la solita legge si stacca

(1) Fotogr. Alinari P. 2. nn. 7910, 7922, 7923.

dal massimo punto di oscurità costituito dalla donna afferrata per la chioma dallo sgherro. Eppure anche qui tale durezza di contrasto non apparisce, tutto resta fuso ed armonico.

Crowe e Cavalcaselle notano poi in Giulio *il tono rossastro delle carni.* Nel nostro quadretto le carni che hanno un tono cupreo, rossastro, in quanto figurano abbronzite dal sole, sono quelle degli sgherri, ma chi conosce la tavolozza di Giulio si accorge ch'egli sarebbe stato più forte, più esagerato nell' uso delle terre rosse; invece i corpi femminili e quelli dei bambini hanno quell' intonazione delicata e quasi d'ambra che il Müntz segnalava come propria di Raffaello (1).

Si nota in Giulio Romano anche *la pesantezza e il soverchio sviluppo muscolare della forma umana.* Io non so riscontrare queste caratteristiche nella *Strage.* Abbiamo già detto che quanto in essa vi è di eccessivo sviluppo anatomico e muscolare, dobbiamo attribuire alla maniera di disegno preferita in quegli anni da Raffaello: le figure femminili non presentano notevoli esuberanze, quantunque nel loro tipo si noti la fiorente e rigogliosa sanità. Tutte poi queste figure non sono pesanti: per lo contrario sono slanciate, leggere e proporzionatamente snelle: sicchè nel quadretto nulla di cascante e di opprimente, tutto invece il caratteristico disegno delle figure raffaellesche della Camera della Segnatura.

Come Perino del Vaga, che il Morelli dice aver superato Giulio Romano e il Fattore e tutti gli altri scolari di Raffaello nella imitazione del maestro (2), non arrivò mai a dipingere un nudo che a quelli del maestro si avvicinasse nei particolari, (e lo si vede per esempio nel *David* e *Golia* (3) delle Loggie) così anche Giulio Romano, fra i suoi numerosi nudi, non ne ha uno che possa avere riscontro coi particolari dei nudi della *Strage.* La linea della colonna vertebrale, la distribuzione dei muscoli, il disegno del petto e dei fianchi segnano differenze troppo manifeste tra i nudi della *Strage* e quelli del Romano nelle *Stanze* a Roma e nel Palazzo del Te a Mantova, perchè si possa con tanta facilità credere che tutti siano opera dello stesso pennello.

Finalmente si dice che nelle opere di Giulio Romano *la pittura è lavorata con molto corpo di colore.* La *Strage,* proprio all'opposto, ha la pennellata sottile, liscia, che lascia una superficie levigatissima, proprio come nelle opere del Sanzio.

(1) Müntz: *L'età dell'oro,* etc. pag. 537, 543.
(2) G. Morelli: *Op. cit.* pag. 140, 141.
(3) Fotog. Alinari, P. 2. n. 20134.

L'unico punto del quadretto in cui il colore fa corpo e la superficie diventa alquanto aspra ed irregolare, è dove si svolge il minuzioso drappeggio delle donne a sinistra di chi guarda. La ragione del fatto è ovvia a chi conosce la tecnica pittorica.

*
* *

Studiamo e applichiamo ora le osservazioni del Morelli sulle caratteristiche del disegno di Giulio.

Nella *Strage* si può studiare la forma dell'orecchio nel gruppo formato dai due sgherri, dalla donna e dal bambino, all'estremità destra di chi guarda. L'orecchio, in tre di queste figure, quantunque non distintissimo, pur si rileva molto rotondo e carnoso; nello sgherro armato di pugnale, l'orecchio che si scorge distintamente, presenta il disegno e la forma identica di quello di Salomone nel *Giudizio.*

Il labbro superiore, nelle figure della *Strage*, non è mai turgido e gonfio. Lo studio attento di ciascuna bocca in queste figure ci porta a concludentissimi riscontri con altre figure da Raffaello disegnate. Difatti la bocca della donna inginocchiata e deprecante della *Strage* è identica nel disegno a quella della donna inginocchiata nel *Giudizio di Salomone.* Il disegno della bocca della donna che si rivolge allo sgherro, nel centro a sinistra di chi guarda, è perfettamente simile al disegno della bocca del discepolo chinantesi sul Cristo morto della *Deposizione;* come tra loro identiche sono le bocche dello sgherro colla lunga spada, a sinistra del riguardante, e dell' *Apollo* nell'affresco di *Marsia.* La bocca, da parecchi criticata, dello sgherro colla scimitarra, all'estremità destra del quadretto, ha un meraviglioso riscontro colla bocca della figura che nella *Disputa* sta osservando sul libro tenuto dall'uomo appoggiato al parapetto, La donna centrale, delle tre in piedi presso il gruppo di Giulio II nell' *Eliodoro*, e quella pur centrale delle tre inginocchiate, dello stesso gruppo, riproducono nella bocca lo stesso disegno di quella delle tre donne che gridano nella *Strage*, cioè della fuggente che innalza le braccia, della fuggente del centro, e della donna all'estremità destra di chi guarda.

Il Morelli ci dice che nel disegno di Giulio Romano le ossa del gomito e del ginocchio sono sempre molto accentuate. Ora si guardi il quadretto, e nelle figure femminili, persino negli sgherri ove l'anatomia è fatta risaltare con ogni cura, non si può scorgere questa accentuazione. L'unica figura in cui risalta la forma ossea del ginocchio è quella dello sgherro

dalla lungha spada; ma anche qui ogni esagerazione è sfuggita, non c'è che della buona anatomia.

Finalmente per quanto riguarda i risvolti delle pieghe che il Morelli dice più acuti in Giulio che non in Raffaello, farò notare che nella *Strage*, in cui si trova esuberanza di panneggio e di pieghe, non una è dura, acuta, cruda, quello che si dice cartacea. La donna del centro e quella che si rivolge allo sgherro, a sinistra del riguardante, sono drappeggiate in modo che Giulio Romano non ha mai nemmeno immaginato. Rivelano esse lo studio che Raffaello (1509-1511) faceva sulle statue dell'antica Roma e di Grecia, alle quali si ispirava per quegli effetti splendidi che introdusse nei quadri e specialmente negli affreschi. Come sulle antiche statue sono stati da Raffaello studiati il Marsia, l'Apollo, la Minerva degli affreschi, così nella nostra *Strage*, oltre lo sgherro che volge il dorso, il quale è studiato su uno dei domatori di cavalli del Quirinale, il panneggiamento delle donne è certamente ispirato da qualche classico modello.

Mi permetto di aggiungere, a quelle del Morelli, un'altra osservazione. In Giulio Romano il disegno del piede presenta sempre la particolarità del pollice, o staccato dalle altre dita, o quanto meno disegnato in movenza diversa da quella delle altre. Nella *Strage* il disegno del piede segue esattamente il disegno di Raffaello, che non ha nulla di comune colla particolarità notata in Giulio Romano.

* * *

In conclusione, non solo l'impressione generale, ma lo studio sereno, diligente, scrupoloso di ogni particolarità ci dimostrano all'evidenza che il quadro della *Strage* della Sig. Teresina Riva ved. Binda è un'opera insigne del Sanzio. La firma e la data, sulla cui autenticità non si può muovere alcun dubbio, ne sono la conferma sicura. D'altronde la incisione di Marcantonio e le affermazioni degli antichi storici di Raffaello non si saprebbero spiegare senza del nostro quadro.

A ragione pertanto, ripetendo ciò che il ch. Pantini ha affermato, essere cioè il quadro della *Strage* « **la cosa più attraente di tutta la mostra di Como** », di quella Mostra Voltiana riuscita splendida per valore e rarità di artistici cimelii, io chiudo il mio scritto col rinnovare alle Autorità la raccomandazione del noto *Pictor* del *Fieramosca*, che questa nuova gemma raffaelliana si conservi religiosamente ad aumento e lustro del patrimonio artistico nazionale.

APPENDICE

Il presente lavoro stava per andare in macchina quando mi venne dato di leggere l'opuscolo: *Ueber das in Italien* (Como) *entdeckte Bild:* **Der Bethlehemitische Kindermord** del prof. dott. **Antonio Astner** (München, Max Volf. 1900). Questi pure, in seguito a lunghi e coscienziosi studi sperimentali da lui compiuti sul nostro quadro, viene alla conclusione che esso è indubbiamente autentico di Raffaello Sanzio. Agli argomenti già stati addotti da me, il prof. Astner aggiunge uno studio molto importante sui noti disegni di Windsor, Oxford e Vienna. Egli dimostra come erroneamente si ripeta che questi disegni siano stati fatti espressamente per Marc'Antonio e come questa erronea asserzione sia da attribuirsi alla circostanza che il quadro nostro era caduto in dimenticanza. Il prof. Astner assicura che dall'esame di detti disegni appare all'evidenza come essi, anzichè preparati come modelli da copiare per Marc'Antonio, sono studii personali preliminari di Raffaello per una successiva opera e propriamente pel quadro nostro, il quale confrontato coi detti disegni, si presenta come la più matura espressione e il più alto grado di sviluppo a cui Raffaello giunse col suo lavoro. In questo rapporto del quadro coi disegni è a scorgere, nota sagacemente il dott. Astner, un altro forte argomento per l'autenticità della Strage. Ero io adunque nel vero, l'anno passato, quando nella precedente pubblicazione, valutando l'affermazione dei moderni storici d'arte che Raffaello desse a Marc'Antonio semplici disegni (pag. 15-17), scrivevo che, nel caso speciale della *Strage* riusciva *veramente misterioso il come Marc' Antonio con essi avrebbe potuto preparare il suo rame.* Dallo studio accurato del prof. Astner

appare altresì evidente che tutte le particolarità del quadro — anche quelle notate da alcuni come argomento di dubbio contro l'autenticità — corrispondono a quelle dei noti disegni indubbiamente di Raffaello, in modo così perfetto da dover conchiudere che unica fu la mano creatrice dei disegni e del quadro. Che poi tutte le particolarità del quadro indicassero chiaramente la sua autenticità, io pure, non avendo avuto l'opportunità di esaminare i disegni, dedussi, come il lettore avrà visto, da uno studio lungo e diligente di tutte le altre opere del sommo Urbinate. Certo il lavoro del prof. Astner, se da una parte dimostra in modo direttissimo ed esauriente la giustezza della mia tesi, dall'altra prova come i miei studi di raffronto fossero fondati, sereni e precisi.


UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
3 0112 112433153